

- Песенник анархиста-подпольщика. «Новые революционные». Всякие [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://a-pesni.narod.ru/novrev/mamaa.htm>
- Песни красных бойцов. М., 1919.
- Песни русских рабочих (XVIII — начало XX века) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А. И. Нутрихина. М.; Л., 1962. (Б-ка поэта; Большая сер.).
- Революция 1917 года и гражданская война в России [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/programs/cicles/civilwar/civilwar>.
- Солдатский сборник. Казань, 1906.
- Советская музыка. Военные марши и строевые песни. Обсуждение [Электрон. ресурс]. Режим доступа: www.sovmusic.ru/forum
- Сумцов Н. Ф. Песни о смерти солдата // Этногр. обозрение. 1893. № 1. С. 95—101.
- Федорченко С. Народ на войне. М., 1990.
- Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // «Я» и «Оно»: Труды разных лет: В 2 кн. Кн. 1. М., 1991. С. 71—138.
- Фронтовая поэзия в годы гражданской войны / Вступ. ст., ред. и примеч. В. М. Абрамкина. М.; Л., 1938.
- Частушки в записях советского времени / Изд. подгот. З. И. Власова и А. А. Горелов. М.; Л., 1965. (Памятники русского фольклора).
- Частушки / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. С. Бахтина. М.; Л., 1966. (Б-ка поэта; Большая сер.).
- Частушки / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. М., 1990. (Б-ка русского фольклора; Т. 9).
- Шилов А.В. Известные авторы известных песен. М., 1961.
- Шудяков В.А. Материалы к истории сибирского казачьего войска периода гражданской войны: охрана порядка и борьба с восстаниями и партизанами в тылу (1918—1919 гг.) // Белая армия. Белое дело: Альманах. № 8. Екатеринбург, 2000. С.21—38.

Статья поступила в редакцию 18.06.07.

Л. Г. Ядрышникова

КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ ИЗУЧЕНИЯ

Такие формы культуры, как художественная самодеятельность, прикладное непрофессиональное творчество, художественная продукция субкультур обычно остаются за пределами внимания теории культуры в силу их связанности с повседневной практикой. Для обозначения процессов, не выделенных из повседневности, предлагается концепт *культурные практики повседневности*. При анализе этого сектора такие методологические конструкты, как социальное пространство, поля, практики позволяют обратиться к сфере социального бытия, которая порождает подобные «низовые» формы культуры.

Роль первичных социокультурных механизмов, которые выполняла традиционная культура в доиндустриальном обществе, сегодня берет на себя та часть культуры, которая в наибольшей степени связана с обобщенным социальным опытом, с факторами,

влияющими на формирование человека как культурного индивида. Было бы некорректно утверждать, что это массовая культура, «принявшая на себя функции первичной инкультурации личности» [Культурология. XX век, 1998]. Понятием *м а с с о в а я к у л ь т у р а* не покрывается все богатство культуры и художественных практик Новейшего времени, если иметь в виду традиционное разделение на элитарное — массовое, сложившееся в XIX—XX вв.: данная оппозиция была характерна для объяснения специфики ситуации перехода от традиционного общества к индустриальному, а затем — и к постиндустриальному. До сих пор в полной мере не фиксировалась неоднородность, многоуровневость массовой культуры и массового искусства. В исследованиях подобного рода преобладал взгляд на ее продукцию как усредненную, стандартную, а на ее адресата — как лишенного каких-либо отличительных черт, абсолютно деиндивидуализированного атома массового общества. В то же время эти в целом убедительные выводы противоречат конкретным исследованиям, доказывающим, что массовое общество не уничтожает полностью разнообразие языков, творящих принципиально отличные друг от друга миры. Сегодня они представлены урбанизированной средой: субкультуры домохозяек, садоводов, молодежные, сексуальные, религиозные, криминальные, корпоративные и др. Все они имеют достаточно маргинальный характер по отношению к доминирующей культуре, их специфика не определяется всецело потребительскими запросами или коммерческими интересами¹.

В XX в. периферийные (или маргинальные) культуры, активно заявив о себе в общественной жизни, становятся предметом научной рефлексии. Внимание к ним обусловлено многими обстоятельствами, и одним из самых заметных становится тенденция распространения маргинальных культурных практик на всю сферу общественной жизни. Перед наблюдателем встает вопрос, какие культурные механизмы оказывают воздействие на человека в первую очередь, и в какой мере он сам является творцом своей жизни, в какой степени человек массы² остается представителем традиционной культуры, хронологически и генетически предшествующей современной.

Для изучения этой проблемы ценный материал может дать обращение к культурным практикам повседневности в качестве коллективных форм культуры, точнее, таким, одним из оснований которых выступает фольклорная феноменология³. Как

¹ Но при этом массовая культура как достаточно профессионализированная сфера использует образы, значения и смыслы, «наработанные» в субкультурах, при производстве собственных культурных продуктов.

² С момента зарождения феномена массовой культуры вплоть до XX в. под массами понимались жители города и посада — мещане, ремесленники, рабочие, разночинцы, т. е. выходцы из деревень, оторвавшиеся от традиционной крестьянской культуры. В XX в. — это средний класс, если говорить о западной социологической традиции, и так называемый советский народ, представленный рабочим классом и трудовым крестьянством, — в отечественной. К исходу XX в. наблюдается формирование новой массы — клерки, консультанты, персонал компаний и фирм, младший менеджмент, т. е. обладатели дипломов о высшем образовании, но при этом не являющиеся интеллектуальной элитой. Массовый человек — это человек, чей жизненный уклад, трудовая деятельность не связаны с производством высокохудожественных образцов культуры, научных теорий или качественно новых технологий в любой из сфер деятельности. С одной стороны, он принадлежит массовой культуре, поскольку его жизнь протекает внутри нее, с другой стороны, культурные смыслы его деятельности могут значительно отличаться от продуцируемых массовой культурой.

³ Данным термином К. Богданов [см.: 2001] обозначает ритуализированные практики повседневной жизни, культурные феномены, ассоциирующиеся с фольклорными или граничащие с фольклором. Аналогичные формы повседневной культуры исследуют Н. Рис [см.: 2005], И. Утехин [см.: 2004], С. Борисов [см.: 2002; Рукописный девичий рассказ, 2002], Т. Щепанская [см.: 2004], Е. Ефимова [см.: 2004], А. Панченко [см.: 2002] и некоторые другие.

в исследовательской литературе, так и в самом художественном процессе интерес к фольклору сегодня явно активизируется. Речь — об увлечении этностильями в моде, изобразительном искусстве, дизайне интерьеров, о современных музыкальных направлениях с использованием этнических инструментов, включении экзотических элементов в театральные зрелища, архитектурные ландшафты и т. д. Но нас в этой ситуации интересует другой аспект: то, как в повседневности воспроизводятся механизмы, способы творчества, аналогичные фольклорным или похожие на фольклор. Это формы коллективного и индивидуального творчества, которые не имеют общего терминологического ресурса, такие как художественная самодеятельность, прикладное непрофессиональное творчество, художественная продукция субкультур. Несомненно, все эти практики находятся в поле массмедиа и в целом массовой культуры, но, с другой стороны, они явно стремятся дистанцироваться от нее, находя опору в традиционных способах творческой деятельности. Кроме того, к исходу XX в. наблюдатель сталкивается с довольно большим объемом материала, «обнаруживающего “фольклорную” феноменологию в несвойственном для нее контексте — в контексте современной культуры, городского быта, литературы, научного дискурса и т. д.» [Богданов, 2001, 13]. Обращают на себя внимание явления, так или иначе имеющие фольклорную природу, но при этом не являющиеся «чистым» фольклором. Это тексты, создаваемые цехом профессиональных художников, впоследствии вливающиеся в фольклорную традицию и бытующие в ней. Это использование готовых фольклорных образов и клише рядовыми людьми и публичными деятелями — представителями политики, экономики, средств массовой коммуникации. Это и спонтанное речевое общение, в том числе и сетевое, оформляющее специфику той или иной ситуации и идеологически связанное с эмоционально-психологическим настроением в обществе. Это те семиотические, символические и социальные системы, обозначаемые понятием *культура*, за которыми стоят определенные житейские навыки: ритуалы «стояния в очереди», «приобретения дефицитного товара», передвижения в общественном транспорте, заготовки овощей на зиму, коммунального общения, соблюдения чайных и кофейных пауз во время рабочего дня, перекуров и т. п., и соответствующие им представления о культурных нормах. Все они репрезентируют некие «безличные» коллективизирующие культурные ценности, пользующиеся фольклорными способами производства и трансляции. Сегодня у исследователя появляется подозрение к «чистоте» практик: искренними ли порывами и убеждениями движимы агенты⁴, либо речь идет о приспособлении к обстоятельствам, что в деятельности агентов естественно-унаследованное, а что конструируется сверху.

Таким образом, вызывает ряд проблем, связанных с методологическими принципами изучения подобных практик, их обоснованного места в современной культуре. Прежде всего, необходимо обозначить общее поле смыслового и функционального пересечения всех описанных выше феноменов, так или иначе обнаруживающих свое родство с фольклором, очертить целостный подход к их исследованию, выявить влияние глубинных культурных традиций на структуры смыслопорождения. На наш взгляд, продуктивное категориальное пространство может быть задано «повседневностью».

Деятельность, по своим признакам ассоциирующаяся с фольклором, может быть представлена в контексте повседневности как один из элементов, слагающих культуру

⁴ Агент — термин, используемый П. Бурдьё [см.: 2005] для обозначения субъекта культурного производства (культуры), включающий в себя понятия автора и адресата в их соотносительности с произведением культуротворческой деятельности.

определенного социума и/или индивида. В данном случае культура понимается как социальная среда, конструирующая символическую социальную действительность в повседневном опыте. Наш интерес, таким образом, перемещается ближе к тому, что П. Бергер и Т. Лукман называли «реальностью повседневной (до-теоретической) жизни» [Бергер, Лукман, 1995], а А. Шютц — конкретно-историческим и социально-культурным жизненным миром (*Lebenswelt*) [см.: Grathoff, 1995]. Одним из оснований для расширенного толкования культуры послужило представление о ней как сфере социального бытия: к ней обращаются в своих работах Э. Гуссерль (практика повседневности), А. Шютц, П. Бергер, Т. Лукман (построение смыслового социального мира), П. Бурдьё (концепция социального пространства), Ф. Бродель (концепция множественности социального и исторического времени). Для описания реалий культуры вводятся новые параметры, которые предлагает социальная наука. Все они носят вспомогательный характер: с их помощью становится возможным объяснение эмпирических данных, которые нельзя интерпретировать в классических категориях культуры. Принципиально иная оптика позволяет «увидеть» искомые признаки в объективной реальности пространства повседневности (ритуальность, обращенность к коллективному опыту). Такой подход дает новую терминологию и методологию для нашего исследования.

Понятие поля, введенное в научный оборот П. Бурдьё [см.: 2005], — это методологическая категория, характеризующаяся релевантностью свойств, на базе которых его построили для целей исследования. Категория поля не сводится к внешней соотнесенности предметов исследования. Здесь важно учитывать реальность, существующую в социальных представлениях, в практических схемах как символическую матрицу практик агентов [см.: Шматко, 2005]. Это пространство и есть, по большому счету, пространство культуры. Так, описывая особенности разных сообществ — коммунального, религиозного, школьного, молодежного, студенческого, туристского, интеллигентского, богемного, криминального и т. п., исследователи обращают внимание на их социокультурную определенность, предполагающую не столько пространственно-временную локализацию, сколько глубинные импульсы, живущие в недрах сознания индивидов (спонтанное, нерелексируемое воспроизведение архетипических образов, схем, символов, значений).

П. Бурдьё проводит разграничение на автономные и гетерономные поля в зависимости от тех практик и отношений между агентами практик, которые образуют эти пространства. Основопологающим принципом любого автономного поля является радикальный, закольцованный на себя постулат, как, например, «искусство для искусства» или «наука ради научной истины». Автономное поле предстает единым целым, универсумом, подчиняющимся собственным законам функционирования и трансформации. В качестве автономных П. Бурдьё выделяет поля религии, науки, власти, экономики, литературы (и шире — искусства, культуры).

Автономное поле культуры — это особая сфера, формирующаяся на основе собственных художественных категорий: сюда попадают явления из первого ряда, с точки зрения «высокого — низкого» — это эксклюзивные, высококачественные произведения искусства, сложные для неподготовленного восприятия. Влияние остальных элементов — религии, политики, идеологии и т. п. — пропущено через автономию, что связано с институционализацией поля (министерства, союзы, объединения, школы, направления, особые институты «мира искусств»: художественная критика, фестивали, конкурсы, система высших учебных заведений и пр.).

В гетерономном поле действуют внешние принципы иерархизации, соответствующие критериям, измеряемым при помощи показателей коммерческого успеха (таких,

как тираж книги, рейтинг программы, количество постановок пьесы) или известности в обществе (награждения, заказы). Не инноватика является мерой творчества в гетерономном поле, а то, что уже наработано, опробовано и дает гарантированный результат. Дополняя характеристики гетерономного поля, предложенные Бурдые, необходимо указать, что для описываемых феноменов явно недостаточно стремиться к коммерческому или общественному успеху. Несомненно, что в данном случае могут иметь место и другие цели и мотивации: психотерапевтические, идентификационные, коммуникативные. Так или иначе, гетерономное поле в большей степени погружено в повседневность, теснее с ней связано, в большей мере от нее зависит и ею определяется. Здесь элементы искусства сплавлены с инородными: религией, коммерцией, политикой, идеологией и т. п. Это, по большому счету, вся сфера массовой культуры, шоу-бизнеса, сектор традиционной культуры. Бытование феноменов, локализующихся в гетерономном поле, иное, нежели в художественной культуре, они выявляются через описание маргинальных культурных практик (рок-культура, культура андеграунда, эзотерическая и т. п.). Вместе с тем современные исследования искусствоведов отмечают активное проникновение в автономное поле культуры элементов «второго порядка»: использование в творчестве давно найденных и отработанных когда-то изобразительных и выразительных средств, политические, идеологические и другие значения.

В связи с исследованием и описанием множества культур сменилась интерпретация традиционных понятий. Устоявшиеся в культурфилософской традиции понятия субъекта и объекта, автора и адресата поглощаются новыми — агент, повседневный деятель. Агент обладает иными, по сравнению с его прототипами, качествами: наличие стиля и вкуса в классическом их понимании теперь не является единственным мерилom культурного типа. П. Бурдые, характеризуя агентов культурных практик, прибегает к языку экономики и индустрии, оппозиционному «чистым» теориям искусства: спрос и предложение, капитал, рынок, выгода, пост, карьера, прибыль [см.: Бурдые, 2005]. Соответственно выявляются другие, нехарактерные в романтическом понимании особенности субъекта культуротворческой деятельности: предприимчивость, организаторские способности, знакомства и связи, чутье, умение «идти в ногу со временем», умение подражать, копировать, владение техническими средствами и пр. Вместе с ними в поле культуры проникает чуждая ему логика — логика повседневного деятеля.

Вместо обращения к адресату произведение теперь старается включить его в себя, находя формульные выражения данных конкретных чувств: вербальные, визуальные, музыкальные, пластические. Более того, многие произведения «серьезных» авторов стали известны широкой публике и любимы благодаря наличию в них таких конструкций в сочетании с простодушной искренностью их использования. Исследователь девищей культуры С. Б. Борисов [см.: 2002] в этой связи приводит пример популярного поэта второй половины XX в. Эдуарда Асадова: *Когда повисает вокруг тишина // И в комнате полутемно, // Ты часто любишь сидеть одна, // Молчать и смотреть в окно. // Слышны далекие голоса, // Плывут корабли во мгле... // А все-таки алые паруса // Бывают и на земле!* Стихи Асадова напоминают повествование, сюжет которого разворачивается в подчеркнуто обыденной среде, легко узнаваемой и потому близкой и понятной. Использование романтических клише — «повисла тишина», «сидишь у окна», «плывут корабли во мгле» — излюбленный художественный прием как популярных сочинителей, так и самодельных. Борисов отмечает, что стихи Асадова («Трусиха», «Баллада о любви», «Добрый принц» и т. п.) и некоторых других профессиональных

авторов, таких как А. Дементьев, К. Симонов, Н. Добронравов, встречаются в большом количестве рукописных девичьих альбомов⁵. Они обращены преимущественно к девушкам. В этой связи можно было бы привести примеры аналогичных альбомов или записных книжек юношей, «дембельских» альбомов, включающих в свой репертуар соответствующие их специфике произведения.

В научном дискурсе уже начиная с XIX в. формировалось представление о культурсозидающей деятельности как практике, культурном производстве, деятельности. Даже такой, казалось, скомпрометированный идеологией концепт советской культуры, как «художественная самодеятельность», нес в себе акцентирование подобных коннотаций. Наряду с ними концепт практика может включать в себя представление о произведении искусства, при этом «произведение» осмысливается не как застывшая форма, но как разворачивающееся действие, процесс, не «существующее», но «становящееся»⁶. В этом случае интегральным результатом становится не столько произведение искусства, сколько событие, включающее в себя деятельность агентов. Под событием нередко понимается акция (в аристотелевском смысле *Aktio transiens*, как действие, направленное вовне, *Aktio immanens* — действие, направленное внутрь, на самого себя): презентации, экспрессивные выступления противников или сторонников творчества тех или иных авторов, политиков, государственных чиновников, шествия, марши, митинги, фестивали, конкурсы, выставки. В этом процессе наблюдаются две стороны: объективное участие каждого в создании некоего культурного события и скрытое, неявное вовлечение адресатов в ткань произведения, превращение их в со-авторов. Например, выставка, рассказывающая об упаковке⁷, предлагала принять участие в ее (упаковки) утилизации с использованием ручного пресса, либо в превращении упаковки в эстетический объект (цветок, вазу, пепельницу, украшение, картину). Все это тут же экспонировалось. Здесь прослеживается параллель с фольклорной феноменологией: стирание границ между творчеством и исполнительством, разделение на авторов и адресатов также теряет свое принципиальное значение, становясь функциональным.

Таким образом, употребление термина практика в культурфилософской рефлексии подразумевает не столько исключительно художественную деятельность, сколько «околохудожественную» или «универсалистскую», насколько корректно могут быть применены эти выражения. В концепт «практика» попадают самые разные сферы опыта — религиозного, политического, экономического, художественного, профессионального, житейского, философско-мировоззренческого и т. д., значения и смыслы, которыми живет субъект.

В контексте культурных практик следует различать собственно творческую (инновативную) деятельность и культурную практику повседневного деятеля, связанную

⁵ Феномен рукописного девичьего альбома относится к конкретному культурно-историческому периоду трансформируясь от альбома светской барышни конца XVIII в. до разновидностей школьного альбома и типографского «двойника» девичьего — в конце XX в. Некоторые исследователи видят в возникновении и развитии этого феномена некую компенсацию отсутствия в произведениях «высокой» культуры — литературе, киноискусстве — девичьей/женской тематики. В связи с распространением культуры у н и с е к с и сетевых вариантов коммуникации на рубеже XXI в. актуальность девичьего альбома в практиках субкультурной идентификации отошла на второй план.

⁶ Именно таким «произведением» являются субкультуры: они перманентно изменяются, всякий раз «выстраивая» заново свой образ.

⁷ Выставка «Цивилизация. Экология. Упаковка», проводившаяся в Музее современной городской скульптуры Санкт-Петербурга в марте 2007 г.

с привлечением неких «искусных» навыков и приемов. Как правило, такая деятельность осуществляется с использованием схем, формульных конструкций, цитат, клише [см., напр.: Борисов, 2002; Рукописный девичий рассказ, 2002; Русский школьный фольклор, 1998; Философия наивности, 2001]. Формульность облегчает процесс сочинительства: «любой может сделать так же» или «не хуже», и в этом — притягательность такого рода творчества. Весь массив наивной прозы и поэзии⁸, создаваемой непрофессионалами, пронизан подобными «находками»: *С ним познакомились на танцах. Духовой оркестр играл «Полонез Огинского». **В вихре вальса все кружилось перед глазами. Они кружились, смеялись и снова кружились. Ее звали Таней, его Сергеем. Таня была студенткой консерватории, Сергей — инженером. Они стали встречаться и скоро поженились. Но их счастьем... помешала война. Через неделю Сергей ушел на фронт... А однажды Сергей получил письмо от Таниной подруги, которая писала, что Таня умерла на ее руках. Сергей был убит горем. Он так любил свою жену, что не мог представить жизни без нее. Шли годы, кончилась война, но Сергей еще не был женат, хотя седина покрывала его виски...*** (здесь в качестве примера использован фрагмент рассказа «Полонез Огинского»⁹) [см.: Рукописный девичий рассказ, 2002, 51]. Смысл этих схем не столько в том, что они говорят, сколько в другом: так это делается¹⁰. Говоря языком социологии знания, эта формула обладает объективностью, устойчивостью и реальностью в сознании массового деятеля. Иные самодетельные произведения состоят исключительно из клише: ***За все тебя благодарю // За тайные мучения страстей // За горечь слез, траву поцелуя // За мсть врагов и клевету друзей!*** Подобные тексты провоцируют ироническое к себе отношение, однако важность выполняемых ими функций несомненна: они отвечают потребности гендерной социализации (шире — субкультурной идентификации) и, являясь порождением самой ментальности городских «барышень» или «кавалеров», органично воспринимаются в соответствующей аудитории. Для «большого» искусства эти задачи как минимум периферийны. Такая деятельность, не являясь собственно художественной, тем не менее имеет свои основания в культуре как смыслопорождающая.

Следует заметить, что форма устного фольклора в наше время тесно переплелась с письменной традицией. Там, где фольклорные жанры, призванные способствовать социализации, соответствовали строгому канону и непосредственно апеллировали к роду, реалиям общинной жизни, сегодня замещаются письменной формой, которая опосредует отношения индивида и общества/группы. Момент опосредования — произведение наивного искусства — содержит возможность вариативности

⁸ Примеры литературного наивного творчества можно было бы дополнить аналогичными примерами музыкального, хореографического, архитектурного, изобразительного (движение гармонического лада «по квадрату»: тоника — субдоминанта — доминанта — тоника; механическое соединение движений танцевальной аэробики; возведение башенок и арок «а-ля готика» в строительстве загородного дома; использование устойчивых приемов наложения красок, изображение устоявшихся культурных символов — креста, свечи, орла, цветка, заката, пальмы, женщины-вамп и т.п.).

⁹ Авторская орфография и пунктуация, по возможности, сохранены.

¹⁰ В. Беньямин, говоря о переводе творческой деятельности в плоскость механического воспроизведения и тиражирования, указывает, что теперь «место ритуального основания занимает другая практическая деятельность — политическая», подразумевающая иные, не свойственные художественному процессу возможности (экспозиционные, возможности технического воспроизведения или коррекции, изменение статуса и др.) [см.: Беньямин, 1999].

образца, о чем свидетельствуют исследования Т. А. Китаниной, В. Ф. Лурье, М. Л. Лурье, С. М. Лойтер, А. Ф. Белоусова, А. Л. Топоркова и др. Содержание такого произведения (рукописного рассказа или стихотворения, рисунка, «переделки», самостоятельной песни, танцевальной импровизации и т. п.) соответствует устоявшимся общественным идеалам, но направлено на самого субъекта социализации, что свидетельствует о рефлексизирующем сознании, следы которого не специфичны для человека традиционного общества.

Обращаясь к анализу культурных практик, необходимо установить их статус по отношению к культуре: культура, понимаемая как практика повседневности, наделяется такими ее качествами, как предсказуемость, тривиальность, стереотипность. Здесь уместно соотнесение «типичности» и «стабильности» с «традиционностью» как возможностью социума зафиксировать определенное состояние в условиях осознанной нестабильности, текучести, ненадежности. Это — основная функция описываемых практик. Норма социально легитимного — общепонятное, общепринятое.

Опираясь на вышесказанное, мы можем констатировать: создаваемые повседневностью культурные образцы отчасти восходят к социальной прагматике. Попадая в этот мир, «неофит» (ребенок, юноша или пожилой человек), обращаясь к запасу обыденного знания, постарается идентифицировать себя с уже готовой социокультурной ролью (друг, школьник, участник игр, студент, представитель молодежной группировки, местный художник, сочинитель и т. п.). По А. Шютцу, готовый репертуар типичных ситуаций, типичных ролей, моделей поведения, используемых повседневными деятелями, — это их культурный инструментарий.

Сведение практик к устойчивой форме имеет следствия: во-первых, являясь продуктом социальных отношений, практики легко принимаются, передаются от индивида к индивиду, интернализуются и воспроизводятся в разных вариантах всеми членами социума. Во-вторых, будучи привычными формами деятельности, они так же легко вовлекаются в иные сферы: политику, религию, идеологию, экономику. А это значит, что культурные практики повседневности, будучи однородными социальному пространству, локализуются в гетерономном поле культуры как фрагментированные структуры жизни конкретных индивидов: здесь рамка типичного позволяет «пережить» жизненно важную ситуацию в социально привычной форме. А. Шютц обращает внимание на это «переживание» как процесс необратимых изменений, как непосредственный человеческий мир. Понимаемая таким образом культура, в противоположность «высокой», предстает в единстве прагматических, экзистенциальных, метафизических, эстетических аспектов.

Итак, фрагментарная и полифоничная модель культуры задает новые параметры в изучении всей сферы художественной культуры, включая ее участников и процесс создания ее продуктов. Данная исследовательская установка позволяет пересмотреть закрепившееся в классической традиции понимание пограничных с классической художественностью феноменов (прикладное непрофессиональное творчество, художественная самостоятельность, дилетантское искусство и т. п.) и устоявшуюся методологию их исследования, преодолеть оппозиции элитарного и массового, художественного и фольклорного, высокого и низкого. В условиях складывания нового культурного поля разбивка его происходит по иным, чем прежде, основаниям, в иной логике, в результате чего мы обнаруживаем целую совокупность новых культурных образований.

Появляются новые семиотические и функциональные связи, меняется структура смыслопорождения. Категория культурных практик повседневности охватывает все культурное поле, в том числе фольклор, самодеятельность, акционное поле современного искусства и т. д. Используя данный концепт, мы получаем возможность переключить наше внимание на пребывание индивида в разных социокультурных координатах, порождающих сложный комплекс ценностно-смысловых установок, знаково-символическую систему и формирующиеся на их основе способы коммуникации, поведенческие, а также художественные практики.

-
- Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1999.
- Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. М., 1995.
- Богданов К. А.* Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001.
- Борисов С. Б.* Мир русского девичества. 70–90 годы XX века. М., 2002.
- Бурдые П.* Социальное пространство: Поля и практики. М., 2005.
- Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 // Гуссерль Э. Избранные работы. М., 2005.
- Ефимова Е. С.* Современная тюрьма: Быт, традиции и фольклор. М., 2004.
- Культурология. XX век: Энцикл.* СПб., 1998.
- Панченко А. А.* Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002.
- Рис Н.* «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки. М., 2005.
- Рукописный девичий рассказ / Сост. С. Б. Борисов.* М., 2002.
- Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / Сост. А. Ф. Белоусов.* М., 1998.
- Утехин И. В.* Очерки коммунального быта. М., 2004.
- Философия наивности / Сост. А. С. Мигунов.* М., 2001.
- Шматко Н. А.* Послесловие // Бурдые П. Социальное пространство: Поля и практики. М., 2005.
- Щепанская Т. Б.* Система: тексты и традиции субкультуры. М., 2004.
- Grathoff R.* Milieu und Lebenswelt: Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung. Frankfurt a/M, 1995.

Статья поступила в редакцию 29.06.07.